Anschauungen von italienischer Kunst in der deutschen Literatur von Winckelmann bis zur Romantik

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Maria Deetz
aus Arolsen

Marburg 1930

Emil Ebering, Berlin NW 7, Mittelstraße 29.

Als Dissertation angenommen am 2. November 1929

Referent: Herr Professor Dr. Maync

Korreferent: Herr Professor Dr. Hamann

Dekan: Herr Professor Dr. Jacobsohn

Tag der mündlichen Prüfung: 27. November 1929

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dieser Druck bildet nur einen Teil der von der Fakultät angenommenen Abhandlung. Die vollständige Abhandlung erscheint gleichzeitig in Eberings „Germanischen Studien".

Inhalt.

Seite

I. Die Anschauungen von italienischer Kunst bei Winckelmann und seinen Zeitgenossen.
- a) Art der Betrachtungsweise 13
- b) Stellung zur italienischen Malerei 16
- c) Stellung zur italienischen Plastik 23
- d) Stellung zur italienischen Architektur 26

II. Die Anschauungen von italienischer Kunst im Sturm und Drang.
- a) Art der Betrachtungsweise 29
- b) Stellung zur italienischen Malerei 32
- c) Stellung zur italienischen Plastik 41
- d) Stellung zur italienischen Architektur 43

III. Die Anschauungen von italienischer Kunst in der Klassik.
- a) Art der Betrachtungsweise 49
- b) Stellung zur italienischen Malerei 52
- c) Stellung zur italienischen Plastik 59
- d) Stellung zur italienischen Architektur 61

IV. Die Anschauungen von italienischer Kunst in der Romantik.
- a) Art der Betrachtungsweise 65
- b) Stellung zur italienischen Malerei 67
- c) Stellung zur italienischen Plastik 75
- d) Stellung zur italienischen Architektur 78

V. Zusammenfassung.

Anhang: Verzeichnis der Literaturstellen über italienische Kunst 85

Literaturverzeichnis.

Winckelmann: Werke, hrsgg. v. C. L. Fernow, H. Meyer und Joh. Schulte. Dresden 1808 — 20.

— Briefe, hrsgg. v. F. Forster, Berl. 1824 — 25.

Raphael Mengs: Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei; hrsgg. v. Hermann Heller. Leipzig o. J.

— Nachgelassene Schriften. Deutsch hrsgg. v. Prange. Halle 1786.

Lessings Werke, hrsgg. v. J. Petersen u. W. v. Olshausen. Berlin, Wien, Leipz., Stuttgart 1925.

Ludwig v. Hagedorn: Betrachtungen über die Mahlerei. Wien 1785.

Briefe über die Kunst von und an Ludwig v. Hagedorn; hrsgg. von Torkel-Baden. Leipzig 1779.

Herders sämtliche Werke; hrsgg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1877 — 79.

— Reise nach Italien. Herders Briefwechsel mit seiner Gattin, vom August 1788 bis Juli 1789; hrsgg. v. Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried Herder, Gießen 1859.

Wilhelm Heinses sämtliche Werke; hrsgg. v. Carl Schüddekopf. Leipzig 1908.

Heinrich Füßli: Vorlesungen über die Malerei. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschenburg. Braunschweig 1803.

Johann Heinrich Mercks Schriften zur schönen Literatur und Kunst; hrsgg. v. Dr. Adolf Stehr. Oldenburg 1840.

Mercks Aufsätze im Teutschen Merkur 1776, III; 1777, II; 1778, II, III; 1779, IV; 1782, III.

Johann Heinrich Mercks „Ueberblick über die Geschichte der Malerei von den frühesten Anfängen bis auf Rubens und van Dyk" mitgeteilt von R. Hering im Jahrb. d. Freien Deutschen Hochstifts, Frkfrt. a. M. 1906.

— Briefe an die Herzogin-Mutter Anna Amalia und an den Herzog Carl August von Sachsen-Weimar; hrsgg. von Hans Gerhard Gräf. Leipzig 1911.

Friedrich Müller: Auf Raphaels Gemälde in der Farnesina, in: Morgenblatt für gebildete Stände 1821, Nr. 56, 6. März, S. 224.

— Raphael, Michael Angelo, in: Cornelia. Taschenbuch für deutsche Frauen auf das Jahr 1817; 2. Jahrgg. Heidelberg. S. 18 u. S. 27.

— Kritik der Schrift des Ritters v. Bossi über das Abendmahl des Leonardo da Vinci. Heidelberg 1817.

Goethes Werke; hrsgg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar, 1887 — 1919.

Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau v. Stein und Herder. Schriften der Goethegesellschaft, Bd. II. Weimar 1886.

Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer; hrsgg. von Max Hecker. Schr. d. Goethe-Ges. Bd. XXXII, XXXIV, XXXV. Weimar 1917, 1919, 1922.

Heinrich Meyer: Kleine Schriften zur Kunst; hrsgg. von Weizsäcker. Heilbronn 1886. —

Aufsätze Meyers in den Propyläen, Bd. III, 1800; Horen, Bd. III 1795; Kunst und Alterthum, Bd. II u. V, 1818 und 1824.

Georg Forster: Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Juni 1790. Leipz 1888.

— Ausgewählte kleine Schriften; hrsgg. von Leitzmann. Stuttgart 1894.

Schillers sämtliche Werke; hrsgg. von Otto Günther und Georg Witkowski. Leipzig 1909 bis 1911.

Carl Philipp Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. Berlin 1792.

A. W. Schlegel: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Heilbronn 1884.

Wilhelm Heinrich Wackenroder: Werke und Briefe; hrsgg. von Friedrich v. d. Leyen. Jena 1910.

Tieck und Wackenroder: hrsgg. von J. Minor. Deutsche Nationalliteratur, Bd. 145. Berlin und Stuttgart 1886.

Ludwig Tieck: Vittoria Accorombona, hrsgg. von Gotthold Klee. Leipzig. O. J.

Friedrich Schlegels sämtliche Werke. Wien 1822.

August Wilhelm Schlegels sämtliche Werke; hrsgg. von Eduard Böcking. Lpzg. 1846.

Novalis' Schriften, hrsgg. von J. Minor. Jena 1907.

Sulpiz Boisserée. Stuttgart 1862.

Briefe und Notizen Sulpiz Boisserées in: Firmenich-Richartz, Die Brüder Boisserée. Jena 1916.

Wilhelm Waetzold: Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr. Leipz. 1921.

Julius v. Schlosser: Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, Heft 7 u. 9. Wien 1920.

Kurt Eberlein: Die deutsche Literärgeschichte der Kunst im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstwissenschaft. Berliner Dissertation 1916.

Helene Stöcker: Zur Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis Wackenroder. Palaestra Bd. XXVI. Berlin 1904.

Hermann Grimm: Raphaels Ruhm in 4 Jahrhunderten. Deutsche Rundschau Nov. u. Dez. 1884.

Walther Rehm: Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung vom Rationalismus bis zum Realismus. München 1924.
Camillo v. Klenze: The Growth of Interest in the Early Italien Masters. From Tischbein to Ruskin. Modern Philology IV (1906) Nr. 2.
— The Interpretation of Italy. A Contribution to the Study of Goethe's „Italienische Reise". Chicago 1907.
Cornelius Gurlitt: Die deutsche Kunst des 19. Jahrh. Berlin 1899.
Richard Hamann: Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus. Leipz. u. Berl. 1925.
Hermann Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrh. 3. Teil, 4. Aufl. Braunschweig 1913.
Rudolf Haym: Die romantische Schule. 2. Aufl. Berl. 1906.
H. A. Korff: Geist der Goethezeit. Bd. I u. II, Leipz. 1923 und 1927.
Ricarda Huch: Blütezeit der Romantik. 2. Auflage, Leipzig 1905
Carl Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen. 2. Aufl. 1898. Leipzig.
Ernst Heidrich: Beiträge zur Geschichte und Methodik der Kunstgeschichte. Basel 1917.
Richard Hamann: Winckelmann und die kanonische Auffassung der antiken Kunst, in: Krieg, Kunst und Gegenwart. Marburg 1917.
O. Harnack: Raphael Mengs' Schriften und ihr Einfluß auf Lessing und Goethe; in: Kochs Ztschr. f. vergl. Literaturgeschichte. N. F. Bd. VI, 1893.
Ulrich Christoffel: Der schriftliche Nachlaß des Anton Raphael Mengs. Ein Beitrag zur Erklärung des Kunstempfindens im späteren 18. Jahrh. Münchn. Diss. 1918.
Eugen Kühnemann: Herder. München 1912.
Rudolf Haym: Herder. Berlin 1880.
Adolf Schöll: Herders Verdienst um die Würdigung der Antike und der bildenden Kunst. Weimarisches Herder-Album. Jena 1845.
Arnold Winkler: Einleitung u. Anmerkungen zu Heinses Briefen aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie. Leipzig-Wien 1912.
Karl Detlev Jessen: Heinses Stellung zur bildenden Kunst und ihrer Aesthetik. Berlin 1901.
Emil Utitz: J. J. Wilhelm Heinse und die Aesthetik z. Zt. der deutschen Aufklärung. Halle 1906.
Emil Sulger-Gebing: Heinses Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst. Ztschr. f. vergleich. Literaturgesch. 1898. N. F. 12.
H. Nehrkorn: Wilhelm Heinse und sein Einfluß auf die Romantik. Göttinger Diss. 1904.
Andreas Heusler: Goethe und die italienische Kunst. Basel 1891.
Theodor Volbehr: Goethe und die bildende Kunst. Leipzig 1895.
Wilhelm Waetzold: Das Kunstwerk als Organismus. Leipzig 1905.
Camillo v. Klenze: From Goethe to Hauptmann. New York 1926.

Heinrich Wölfflin: Goethes Italienische Reise, im Jahrb. der Goethe-Ges., Bd. 12, Weimar 1926.

— Goethes Italienische Reise und der Begriff der klassischen Kunst. Kunstchronik 1923, Nr. 49/50. N. F. 34.

G. Dehio: Altitalienische Gemälde als Quelle zum Faust. Goethe-Jahrbücher VII, 1886.

Max Morris: Gemälde und Bildwerke im Faust, in: Goethe-Studien Bd. I, 2. Aufl. Berlin 1902.

Willi F. Storck: Goethes Faust und die bildende Kunst. Leipzig 1912.

Heinrich Wölfflin: Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, in: Studien zur Literaturgeschichte, Michael Bernays gewidmet. Hamb. u. Leipz. 1893.

Emil Sulger-Gebing: Die Brüder Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst; in: Forschungen zur neueren Literaturgesch. Bd. III. München 1897.

E. Firmenich-Richartz: Die Brüder Boisserée. Jena 1916.

Wanda Kampmann, Die Kunstanschauung Goethes in der „Italienischen Reise", in: Italien, Monatsschr. f. Kultur, Kunst u. Lit. 2. Jahrgg. Heidelberg, Juni u. Juli 1929.

„Von demjenigen nun, der die Geschichte irgend eines Wissens überliefern will, können wir mit Recht verlangen, daß er uns Nachricht gebe, wie die Phänomene nach und nach bekannt geworden, was man darüber phantasiert, gewähnt, gemeint und gedacht habe. Dieses alles im Zusammenhange vorzutragen, hat große Schwierigkeiten, und eine Geschichte zu schreiben, ist immer eine bedenkliche Sache. Denn bei dem redlichsten Vorsatz kommt man in Gefahr, unredlich zu sein, ja, wer eine solche Darstellung unternimmt, erklärt zum voraus, daß er manches in's Licht, manches in Schatten setzen werde."

Vorwort zur Farbenlehre.

Goethe

Vorwort.

Diese Arbeit soll sich mit den Anschauungen von italienischer Kunst beschäftigen, soweit sie ihren Niederschlag in der deutschen Literatur von Winckelmann bis zur Romantik gefunden haben.

In der ersten Epoche gibt Winckelmann der Stellung zur italienischen Kunst sein Gepräge, und hier kann man von einer bewußten Unterordnung seiner Zeitgenossen unter sein Urteil sprechen. So bekommt der Titel dieses Zeitabschnittes „Winckelmann und seine Zeitgenossen" seine Berechtigung. In den folgenden Epochen des Sturms und Drangs, der Klassik und der Romantik kann man eine so unbedingt anerkannte Ueberlegenheit eines Einzelnen in den Fragen der italienischen Kunst nicht feststellen, und selbst Heinse und Goethe nehmen in unserem Zusammenhange mehr die Rolle eines primus inter pares ein. Umso auffälliger ist die verwandte Anschauungsweise, die sich bei allen Dichtern und Schriftstellern derselben Zeit wiederfindet.

Unter Romantik habe ich nur die ältere Romantik verstanden, dabei aber nicht nur die Werke herangezogen, die etwa in den Jahren der Romantischen Schule entstanden sind, sondern auch spätere Schriften, vor allem die Alterswerke Friedrich Schlegels berücksichtigt.

Ich bin mir bewußt, daß ich bei der Behandlung der einzelnen Epochen bei weitem nicht die ganze Mannigfaltigkeit der Anschauungen wiedergegeben habe, wie sie sich trotz stark hervortretender Gemeinsamkeit der Grundanschauungen findet, sondern der einzelne konnte im wesentlichen nur insoweit

Berücksichtigung finden, als er sich dem Geiste der Epoche einfügt und die Entwicklung weiterführt. Die Urteile des einzelnen über italienische Kunst und die ihnen zugrunde liegenden Begriffe erschöpfend zu behandeln, muß Einzeluntersuchungen überlassen bleiben.

Herrn Professor Dr. Borcherdt, der mir die Anregung zu der Arbeit gab und mich aufs liebenswürdigste mit seinem Rat unterstützt hat, möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen. Ebenso danke ich Herrn Professor Dr. Maync, der mir in freundlichster Weise bei der Vollendung der Arbeit zur Seite gestanden hat.

I. Die Anschauungen von italienischer Kunst bei Winckelmann und seinen Zeitgenossen.

a) Art der Betrachtungsweise.

Johann Joachim Winckelmann gehört zu den Deutschen, die bahnbrechend wirkten, nicht nur durch sein warmes Eintreten für die Antike, für die Schönheit des Griechentums, sondern auch durch sein Eintreten für die italienische klassische Kunst, die über den Werken der Niederländer und der tändelnden französischen Künstler des Rokoko fast in Vergessenheit geraten war. Nicht mit Unrecht rühmt er sich voll Stolz, daß er eigentlich Raffael neu entdeckt habe. Daher ist es berechtigt, mit ihm und seinen Zeitgenossen eine Arbeit über die Stellung der italienischen Kunst in der deutschen Literatur zu beginnen.

1755 erscheint Winckelmanns Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", die die Kunstbetrachtung auf neue Grundlagen stellt und eine neue intensive Beschäftigung mit den Werken der Bildhauerei, der Malerei hervorruft. Sie enthält in zusammengedrängter Form die Gedanken, die in den späteren Schriften, besonders in der Geschichte der Kunst des Altertums, weiter ausgebaut und vertieft werden. Eine Idee ist es, die all seinen Werken zugrunde liegt und die von seinen Zeitgenossen aufgenommen wird: die Idee von der Vollendung der griechischen Kunst, deren Größe und Schönheit seitdem nicht mehr erreicht ist, aber um die unablässig zu ringen die Aufgabe aller Kunst ist. Zwar ist diese Idee nicht neu, und schon früheren Epochen war die Antike zur Führerin geworden, weil sie in ihr die Blüte der Kunst sahen. Die Renaissance glaubte, sie in ihrem wahren Wesen wiederaufzunehmen, und ebenso knüpfte der Barock bewußt an das Griechentum an, wenn er seine Bauten, Gemälde und Plastiken schuf; selbst das Rokoko meinte die Antike nachzuschaffen, während sie doch alle ihr eigenes We-

sen in sie hineinsahen. So ist die Kunst des Griechentums ein Spiegel, der das Bild dessen zurückwirft, der hineinschaut. Es ist ein Ideal, welches von jeder Zeit mit einem anderen Inhalt gefüllt wird. Als Winckelmann die Antike sieht, da ist sein Blick ebenso zeitbestimmt wie der früherer Epochen. Aber doch bringt er etwas ganz Neues in die Kunstbetrachtung hinein: die Betrachtung, die nicht stehen bleibt bei aesthetischen Gesichtspunkten, sondern auf philosophischem Wege tiefer zu dringen versucht in den Boden, aus dem die Kunst erwuchs; die Betrachtung, die in geschichtlichem Aufbau der Kunstepochen eine notwendige Gesetzlichkeit zu erkennen sucht. Auf diesem Wege gelangt er dazu, nicht nur die Antike auf seine Weise zu interpretieren, sondern auch etwas Wesentliches der Antike zu erkennen. Als ihr großes Verdienst erscheint es Winckelmann und seinen Zeitgenossen, daß sie nicht stehen geblieben ist bei der einfachen Nachahmung der Natur, sondern dieselbe geläutert hat zum Ideal. Der Begriff Natur wird in der Kunstbetrachtung dieser Zeit nur angewendet auf den Menschen, denn er ist der einzig würdige Gegenstand der Darstellung. Der Mensch aber darf nicht dargestellt werden, wie er wirklich ist, sondern die Kunst soll ihn in der Nachbildung über sich selbst erheben, ihn umschaffen zum Ideal. Er soll die „edle Einfalt und stille Größe“ verkörpern, die man in der Antike findet, weil man sie darin sucht. In der griechischen Plastik sieht man das Ideal der Kunst erreicht, das Gleichmaß der vollendeten Natur, die Darstellung des Menschen in höchster Schönheit und Kraft. Um jenes Ideal zu erzeugen, wirkten die griechische Natur und Kultur in ihrer Gesamtheit mit. Dieser Begriff der Schönheit nun, erwachsen auf dem Boden der Antike, gilt nicht nur für die Kunst des Altertums, sondern man setzt ihn als gültig für alle Völker und alle Zeiten. Da er einmal verkörpert war — in der griechischen Plastik — so wird diese zum Maßstab aller späteren Kunst gemacht, nicht nur für die Bildhauerei, sondern auch, da die alten Gemälde fast alle zerstört sind, für die Malerei. Der kürzeste Weg, durch Nachahmung der Natur zur höchsten idealischen Schönheit vorzudringen, führt nach der Anschauung der Zeit nicht über die Nachahmung der Natur als solche, sondern über die Nachahmung des Griechentums, das

diesen Weg schon gegangen ist und zu dem höchsten Ziel gelangt ist, das man erreichen kann. Man hält es nicht für möglich, daß eine spätere Zeit ihre eigene Lösung der großen Frage nach höchster Schönheit findet, es erscheint als völlig unmöglich, daß sie die Frage nach dem Ideal gar nicht stellt, sondern das Charakteristische sucht: die Lösung ist in schlechthin vollkommener Weise gefunden, sie ist gültig überall und für immer. Daher ist man sich in der Zeit eines Winckelmann, Lessing und Raphael Mengs darüber einig, daß die Nachahmung des Griechentums das einzige Mittel ist, durch welches ein Künstler einer späteren Epoche Großes erreichen kann. Die Fähigkeit, aus sich heraus das Ideal-Schöne zu bilden, selbst es aus der umgebenden Natur herauszukristallisieren, traut man ihm — gestützt auf die Entwickelung der vergangenen Jahrhunderte, wie man glaubt — nicht zu. Italienische Künstler bildeten sich an der Antike, sie werden darum höher geschätzt als Deutsche und Niederländer. Das Griechentum feiert seine Auferstehung in der Hochrenaissance, darum sieht man hier den Wiederbeginn der neuen Kunst, das Ende einer Zeit der Leere und Barbarei, die sich vom Ausgang der Spätantike bis zum Auftreten Raffaels, Tizians und Correggios erstreckte.

Die Auffassung, daß die Plastik der Malerei gültige Gesetze vorschreiben dürfe, wird begünstigt und ermöglicht durch die ganz unmalerische Sehweise einer Zeit, welche die Abkehr vom Rokoko mit seiner graziösen Farbenfreudigkeit zum ernsten, strengen Klassizismus vollzieht. Von Winckelmann sagt sein Biograph Justi: „Man darf getrost behaupten, daß er für die Schönheiten ... der Malerei wenig Sinn hatte ... nur was die Malerei mit der Plastik gemein hat, war ihm zugänglich: der schöne Umriß ..... Für Colorit, Beleuchtung und Helldunkel .... hatte er wenig Sinn.“[1]. Lessing macht sich sogar Gedanken darüber, ob es sich überhaupt lohne, die Oelmalerei erfunden zu haben[2]. Da ist es verständlich, daß man die Reinheit des

---

1. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen I, 376. —
2. Lessing, Laokoon. Werke IV, 476.

Der einzige, der neben dem Maler Raphael Mengs ein feines Empfinden für Colorit besitzt, ist Christian Ludwig von Hagedorn, der Bruder des Dichters. Er, der am stärksten im Rokoko wurzelt, regt

Konturs, die feste Fügung der Form sucht und am höchsten stellt, und daß neben der Strenge der Komposition alle anderen Werte nur eine untergeordnete Bedeutung haben.

b) Stellung zur italienischen Malerei.

Die Schönheiten aller italienischen Kunst, die der Hochrenaissance vorausgeht, bleiben unbeachtet. Sie hat keinen Eigenwert, sondern bereitet nur die kommende Blütezeit vor. Man glaubt an eine gleichmäßig aufsteigende Entwicklung zur Richtigkeit der Zeichnung, die von Cimabue bis zu Raffael führt; daß die Kunst in dieser Zeit tiefgreifende Stilwandlungen durchmacht, wird man nicht gewahr, und sie wird als eine Einheit gesehen, der noch jeder Geschmack fehlt. Man verachtet sie, weil sie nur die „pure Nachahmung" der Natur erstrebt habe, die der idealisierten Natur, der Forderung eines Winckelmann und Lessing, nicht entspricht. Man sieht es noch nicht, daß es etwa den Florentinern, einem Botticelli, einem Filippino Lippi, durchaus nicht auf die einfache Nachahmung ankam, daß sie ebenso ein Ideal besaßen wie die Hochrenaissance, nur daß es ein ganz anderes ist als das der Antike. So kann Winckelmann mit leiser Verachtung von einer „langausgezehrten Figur im Stil des Giotto"[3] sprechen und erklärt bündig, daß der Stil bis auf Raffael und Michelangelo „trocken und steif"[4] war, eine Behauptung, die allenfalls auf Pollajuolo und Mantegna zutreffen könnte, aber nicht auf Perugino oder gar Lionardo.

---

viele Gedanken an, die im Sturm und Drang weiter ausgebaut werden. Er stellt zwei „Entwicklungsstränge" der Malerei auf: die Entwicklung der Zeichnung führt über Mantegna-Perugino-Michelangelo zu Raffael, die Entwicklung des Colorits beginnt bei Cosimo Rosellis Tändelei mit bunten Farben und führt über Bellinis übertriebenen Fleiß und Giorgiones Farbenschmelz zur Vollkommenheit des Tizian; vgl. Betrachtungen über die Mahlerei II, 216 ff.

3. Es ist hier ebenso wie in den folgenden Epochen möglich, daß manche Bilder, an denen die Schriftsteller ihre Ideen entwickeln, von andern Künstlern sind als von denen, die sie nennen. Dafür sind genaue Einzeluntersuchungen nötig, wie sie z. B. Sulger-Gebing für die Brüder Schlegel gemacht hat. Die Gesichtspunkte der Betrachtungsweise aber bleiben. —

4. Winckelmann, Gesch. d. Kunst d. Altertums, Werke V, 279. —

Das Gefühl für die Fortschritte der Entwicklung in der Kunst fehlt noch ganz, alle Kunst wird an dem Maßstab eines absoluten Ideals gemessen und, soweit sie diese Probe nicht besteht, schroff abgelehnt. Daher fehlt noch völlig der Sinn für das Neue, das etwa Giotto und Mantegna brachten. Der Gedanke der Entwicklung in der modernen Kunst, angebahnt durch Hagedorn, kommt erst durch Herder zu vollem Ausdruck.[5]

Die Blüte der italienischen Kunst, ja der modernen Kunst überhaupt, wird in den Anfang des 16. Jahrhunderts gelegt. Raffael, Tizian und Correggio sind „die drei großen Lichter der Malerei"[6]. Ihre Kunst wird anerkannt, weil sie eifrige Studien nach der Antike trieben, doch verhehlen uns Winckelmann, Lessing und Mengs nicht, daß selbst diese italienischen Maler die Alten bei weitem nicht erreichten. Die Begriffe der edlen Einfalt und stillen Größe, die man für die Antike gefunden hat, werden für die Hochrenaissance übernommen. In der ruhigen Geschlossenheit der Form, in der Großheit der Gestaltung sieht man den Ausdruck ihres Wesens. Es ist natürlich, daß diese Betrachtung nur e i n e Seite ihrer Eigenart erfaßt. Man überträgt die Ausgeglichenheit und Ausgewogenheit des gestalteten Kunstwerks ebenso auf seine Entstehung wie auf die Persönlichkeit des Künstlers. Es erscheint als selbstverständlich, daß der geläuterten Form auch ein geläutertes Wesen entsprechen muß. Da, wo die Gestaltungsprobleme andere werden (wie bei Michelangelo), kommt es zu einer inneren Ablehnung. Die Entdeckung der anderen großen Seite der Hochrenaissance, ihres neuen Lebensgefühls, bleibt der Sturm- und Drangzeit vorbehalten.

Als den größten Maler sieht die plastisch eingestellte Zeit Raffael an, als den Meister der „Zeichnung". Er hat die edle

---

5. Wenn Winckelmann die vier Epochen der griechischen Kunst schildert, so sieht er nicht ein Werden, sondern ein Sein, er sieht nicht einen Entwickelungsstrom, sondern er gibt Querschnitte durch die Epochen der griechischen Kunst, wie sie sich ihm darstellen. —

6. Mengs, Gedanken über die Schönheit, S. 30.
Ueber die Zusammenstellung der drei Künstler wird später zu sprechen sein.

Einfalt und stille Größe, die man am höchsten stellt[7]. Seine Werke strömen eine apollinische Gelassenheit aus, wie man sie in den graziös lebendigen Werken Correggios, in den farbenleuchtenden Bildern Tizians nicht findet. Um seinetwillen erkennt man auch Lionardo und Fra Bartolomeo an, denn man sieht in ihnen die Meister, an denen Raffael sich schulte. Die Sixtinische Madonna, die Winckelmann vor seinem italienischen Aufenthalt in der Dresdener Galerie sah, reißt ihn zu einer begeisterten Beschreibung hin[8]. Das Bild Leos X. nennt er das non plus ultra der Kunst und traut selbst seinem Freunde Raphaels Mengs — der von der Zeit weit überschätzt wurde — nicht zu, daß er es übertreffen könne[9]. Mengs sucht dem großen Urbinaten in seiner eigenen Kunst zu folgen[10]. Lessing zi-

---

7. Mit der Meinung Julius v. Schlossers, daß für Winckelmann die Antike in Raffael „restlos" wiedergeboren sei, können wir uns nicht einverstanden erklären. Vgl. Materialien z. Quellenforsch. der Kunstgesch. H. VII, 71. Helene Stöcker dagegen irrt, wenn sie meint, daß die moderne Kunst — sie setzt sie in Gegensatz zur Antike — außer Raphael Mengs für Winckelmann so gut wie nicht vorhanden war. Raffael steht ihm mindestens ebenso nahe, und die Schilderung der Sixtinischen Madonna spricht eine ganz ähnliche Andacht (= Kunstandacht) aus, wie Winckelmann sie nach Helene Stöcker nur den Gestalten der Antike entgegenbrachte. Vergl. Stöcker, S. 7.

8. Winckelmann, Ged. üb. d. Nachahmung der griech. Werke. Werke I, 38 ff. „Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe in einer seelig ruhigen Stellung; in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Kontur! Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheinet. Der Heilige dieser Figur gegen über ist der ehrwürdigste Alte mit Gesichtszügen, die von seiner Gott geweihten Jugend zu zeugen scheinen. Die Ehrfurcht der H. Barbara gegen die Madonna, welche durch ihre an die Brust gedrückten schönen Hände sinnlicher und rührender gemacht ist, hilft bey dem Heiligen die Bewegung seiner einen Hand ausdrücken. Eben diese Akzion malet uns die Entzückung des Heiligen, welche der Künstler zu mehrerer Mannigfaltigkeit, weislicher der männlichen Stärke, als der weiblichen Züchtigkeit geben wollen." —

9. Winckelmann, Briefe an Bianconi über die Herculan. Entdeckungen. Werke II, 295. —

10. Auch Mengs sieht Raffael als den größten Künstler an u. stellt

tiert über ihn lange Stellen aus Winckelmanns Empfindung des Schönen und versucht sich mit dem Lichtproblem in Raffaels Petrusbefreiung auseinander zu setzen. Es ist bezeichnend für die plastisch sehende Zeit, daß er die seltsam schöne Lichtwirkung, die durch die Strahlen dreier Lichtquellen entsteht, nur anerkennen will, wenn Raffael „von ungefähr" darauf gekommen sei, aber nicht als seine vornehmste Absicht.[11]

Tizian wird bewundert als Meister des Colorits, keiner erreicht ihn in der Darstellung des Nackten. Doch fehlt der Zeit ein inneres Verhältnis zu seiner Größe, die ja nur aus dem Farbenreichtum seiner Gemälde zu erklären ist. Bezeichnend ist, daß Raphael Mengs in dem Abschnitt „Betrachtung des Colorits des Raphael, Correggio, Titian" fast nur über die Maltechnik Tizians spricht, aber uns ohne Vorstellung läßt, wie eigentlich ein solches Bild farbig gewirkt habe[12]. Da schwelgt Heinse anders in Farbenfreudigkeit, wenn er von Tizianschen Bildern spricht.

Neben Raffael, den Meister der Zeichnung, des Ausdrucks, der strengen Composition, neben Tizian, den Meister des Colorits, tritt Correggio, gesehen als der Meister der „Grazie". Diese Zusammenstellung wirkt überraschend. Es ist stilistisch nicht möglich, die drei Künstler unter einem einheitlichen Begriff zusammenzufassen. Wenn sie doch zusammengesehen werden, so zeigt diese Tatsache, daß das Ideal der edlen Einfalt und stillen Größe sich noch nicht völlig durchgesetzt hat. Neben und unter der neuen klassizistischen Einstellung besteht die Einstellung des Rokoko fort, die sich Correggio verwandt fühlt. Am stärksten läßt sich das bei Raphael Mengs nachweisen, der in seinen eigenen Werken die Malweise des Correggio mit der des Raffael zu vereinigen sucht, der eine Biographie des Lombarden schreibt und der den Ausdruck von den „drei großen Lichtern der Malerei" prägt. Aber auch Winckelmann zeigt durch seine Liebe zu Correggio, wie stark er noch im Rokoko

---

ihn mit aller Entschiedenheit über Correggio. Vgl. Betrachtungen über den Werth des Correggio. Werke III, 172 f. —

11. Lessing, Laokoon. Anhang. Werke IV., 474. —

12. Mengs, Ged. üb. d. Schönheit, S. 47 f. —

wurzelt[15]. Unter den spärlichen Kunstnotizen Lessings von seiner italienischen Reise finden wir die Aufzeichnung, daß er den Dom zu Parma, die Kirchen S. Giovanni und S. Sepolcro aufgesucht habe, um die Gemälde Correggios zu sehen[13]. Mengs lobt die Harmonie, die Süßigkeit seiner Bilder, die feine Verteilung von Licht und Schatten, die Anmut seiner Figuren[14]. Winckelmann rühmt die Fröhlichkeit seines Pinsels, die Weichheit der Umrisse, wenn ihn auch eine leichte Geziertheit der Bilder stört.

Seltsam zwiespältig ist die Stellung zu Michelangelo[16]. Er ist der Zeit zu gewaltig, man wird seiner Größe nicht Herr. Man hat für ihn eine gewisse kühle Bewunderung, die auf ältere Zeiten zurückgeht: Ist doch der Gewährsmann, aus dem man seine Kenntnisse über das Leben und Wirken der Künstler schöpft, Vasari, der Theoretiker des Barock — und dieser stellte Michelangelo weit über Raffael. Daher betont Winckelmann immer wieder, daß die Blütezeit der Kunst mit Michelangelo und Raffael gekommen sei, aber wenn er ins einzelne geht, findet er fast nur Tadelnswertes. Die Grazie, die der Mann des ausgehenden Rokoko liebt, fehlt in den Werken des Großen ganz: nach Winckelmanns Anschauung setzt er den harten Stil seiner etruskischen Vorläufer fort. Die weiblichen Figuren werden unter seiner Hand zu Amazonen und entfremden sich dem Altertum; seine Kopftypen sind unedel, den barbarischen Zeiten entnommen; wer eine seiner Figuren gesehen hat, kennt sie alle. Da aber Winckelmann ihn nicht ganz ablehnen

---

13. Lessing, Italienische Reise. Werke XXV, 173.

14. Mengs: „Ich halte ihn für den Mahler, der unmittelbar auf Raphael folgt." Vgl. Werke I, S. 241. —

15. Vgl. dazu: Richard Hamann, Winckelmann und die kanon. Auffassung der antiken Kunst. S. 53 ff. (In: Krieg, Kunst und Gegenwart). —

16. Michelangelo erscheint uns als eine zu starke Eigenpersönlichkeit, als daß er sich einem bestimmten Stil, sei es Hochrenaiss. od. Barock, völlig einfügen würde. Wenn wir ihn zus. mit Raffael u. Tizian besprechen, ja sogar ihn unter den Meistern der Hochren. nennen, so geschieht das, weil die in dieser Arbeit besprochenen literar. Strömungen, die d. Grenzen zw. Hochren. u. Frühbarock noch nicht ziehen, ihn mit d. Künstlern d. klass. Zeit zus. nennen.

möchte und doch von seinen Gemälden so wenig Gutes sagen kann, so stellt er ihn als Meister der Theorie dar, von dessen Wissen die Eklektiker profitierten. Der scharf urteilende Lessing wünscht sogar, Michelangelo hätte das Jüngste Gericht nie gemalt. Er vermißt eine „schöne Anordnung", „und die allzuvielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge"[17].

Da man die Forderung nach einem fest umrissenen Ideal aufstellt, das nicht zeit- und raumgebunden ist, so führt diese Forderung zu der uns Heutigen so eigenartig anmutenden notwendigen Konsequenz: ein vollkommener Maler würde entstehen, wenn man die Vorzüge der italienischen Künstler des 16. Jahrhunderts mit denen der Alten verbinden könne. Hagedorn beschreibt den Künstler, den er sucht: „Die Richtigkeit des Michelangelo leitet ihn bey akademischer Zeichnung. Sein Geschmack wird aber in der Schule der Antike, der wohlgewählten Natur und Raphaels gereiniget. Mit diesen kann er seinen Bildern, wenn er will, himmlische Andacht und Entzückung, Majestät und Großmuth, Tiefsinn und Ernst, Liebreiz und Anmuth, und die Züge des feinen Scherzes geben..... Er eifert dem Raphael nach, nicht blos wie er war, sondern wie er hätte seyn wollen; er läßt keine Besserung unversucht. Früh gefiel ihm Titian; später gefällt er ihm noch mehr: denn er hat ihm auf den Spuren der Natur erreicht.... Zur ausführlich schönen Mahlerey, zu der Rundung und zur Kunst der Wiederscheine, zu dem Wetteifer mit der Natur selbst, locken ihn der bezaubernde Correggio und so mancher annehmlich täuschende Niederländer. Rubens hat, durch die Majestät seiner Anordnung, ihm ein neues und erhöhetes Feld eröfnet. Er waget sich nicht sowohl darauf, als er vielmehr durch die Richtschnur der Antike geleitet, mit festem Schritte dasselbe betritt"[18]. Aehnlich empfiehlt Mengs dem jungen Künstler, aus vier Elementen den Geschmack zu bilden: „aus den Antiken den Geschmack der Schönheit; aus Raphael, den Geschmack der Bedeutung oder des Ausdruckes; aus Cor-

17. Lessing, Laokoon. Anhang, Werke IV, 457. —
18. Hagedorn, Betrachtungen über die Mahlerei II, 356 f.

reggio, den Geschmack der Gefälligkeit oder Harmonie; aus Titian, den Geschmack der Wahrheit oder Farben“[19]. Aus demselben Grunde sympathisiert Winckelmann mit den Eklektikern, welche „die Reinheit der Alten und des Raphaels, das Wissen des Michael Angelo, mit dem Reichthume und dem Ueberflusse der Venetianischen Schule, sonderlich des Paolo, und mit der Fröhlichkeit des Lombardischen Pinsels im Correggio, zu vereinigen“ suchten.[20]

Nach der Blütezeit der italienischen Kunst sieht man eine Zeit des tiefsten Verfalls, die bis zu den Carracci reicht. Daß ein Eklektiker wie Giuseppe Cesari schroff abgelehnt wird, berührt nur sympathisch. Aber auch die Werke der venetianischen Maler nach Tizian bleiben der Zeit fremd, weil ihre Größe im Malerischen liegt. Die späteren Florentiner wie Franciabigio, Pontormo und Bronzino werden nicht beachtet, zum Teil wohl, weil der Gegenstand ihrer Darstellung, das Portrait, als Ausdruck des Individuellen nicht hoch gewertet wird. Die Schule der Carracci zu Bologna knüpft wieder an Raffael und Correggio an. „Der Stil war trocken und steif bis auf Michael Angelo und Raphael; auf diesen beyden Männern bestehet die Höhe der Kunst in ihrer Wiederherstellung: nach einem Zwischenraume, in welchem der üble Geschmack regierte[21], kam der Stil der Nachahmer; dieses waren die Caracci und ihre Schule, mit deren Folge“[22]. Ihre Bedeutung sieht man eben darin, daß sie Nachahmer der Alten und der großen Italiener sind. Das eigentliche Wesen der Schule von Bologna wird damit keineswegs erfaßt. Nur für die frühen Werke des Annibale Carracci oder für die Werke des Agostino Carracci ist von einem eklektischen Anschluß an große Vorbilder zu sprechen. Das eigentlich Neue aber, das die Schule von Bologna bringt, sehen Winckelmann und seine Zeitgenossen noch nicht. Sie halten sich an äußere

19. Mengs, Ged. üb. d. Schönheit, S. 61.

20. Winckelmann, Abhdlg. von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst. Werke II, 415.

21. In diesem Zwischenraum wirkte auch Giulio Romano, dem man das „Gefühl des wahren Schönen“ abspricht, trotzdem er ein Schüler des Raffael war. Mit seiner barocken Art kann man sich nicht befreunden.

22. Winckelmann, Gesch. d. Kunst des Alterthums. Werk V, 279.

Einzelheiten, die mit solchen aus der Antike übereinstimmen, und schließen daraus auf ein antik gerichtetes Streben der Künstler. So wird Annibale Carracci von Winckelmann besonders gerühmt, weil er Christus bartlos, einem antiken Helden, ähnlich dargestellt habe, im Gegensatz zu „der niedrigen und pöbelhaften Gestalt des Heilandes in dessen Köpfen von Michael Angelo“[23]. Die Schule der Baroccisten als Nachahmer der Antike wird dem Zeitgeschmack entsprechend überschätzt. Vor allem sind die Bilder des Guido Reni beliebt, und die Putten des Albani, eines Hauptschülers der Carracci, haben eine gewisse Berühmtheit. Mit Maratta, dem Raffaelepigonen, dem letzten der Schule von Bologna, endet die Bedeutung der italienischen Kunst. Die Naturnachahmung des Caravaggio wird aufs schroffste abgelehnt. Seine individualistische Auffassungsweise, seine malerischen Probleme können die auf den idealen Typus, den reinen Contur eingestellte Zeit nicht befriedigen.

c) Stellung zur italienischen Plastik.

Ist die Kritik der italienischen Malerei schon scharf, so wird die Bildhauerei noch strenger beurteilt. Ihre Kritiker haben bei jedem Urteil die antike Plastik zum Maßstab, mit der man die moderne Plastik[23a] ja besser vergleichen kann als die moderne Malerei, für die andere Gesetze gelten. „Ist aber die Rede von der Bildhauerey insbesondere, so ist die Geschichte derselben sehr kurz: Sie blühete in Michael Angelo und Sansovino und endigte mit ihnen; Algardi, Fiammingo und Rusconi kamen über hundert Jahre nachher[24]“. Diese Worte aus Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums geben die Anschauung der Zeit treffend wieder. Künstler und Kunstwerke der Zeit vor Michelangelo werden kaum erwähnt. Winckelmann hat ein mitleidiges Gefühl für die kunstbegabten Menschen, die aus Mangel an besserer Anschauung über die „Männerchen“ in den „alten Dom-

23. Winckelmann, Gesch. d. Kunst des Altertums. Werke IV, 163. —

23 a. Unter moderner Kunst haben wir — im Sinne des Zeitgebrauchs von Winckelmann bis zur Romantik — immer alle spätere Kunst im Gegensatz zur Antike verstanden.

24. Winckelmann, Gesch. d. Kunst des Altertums. Werke V, 279. —

kirchen“ lange disputieren. Er vergleicht sie mit den Mailändern, die ihren Dom der Peterskirche in Rom vorziehen, weil sie nichts besseres gesehen haben[25]. Er tadelt Antonio Filarete und stellt ihn weit unter Ghiberti.

Pollajuolos Grabmal des Papstes Sixtus VI. wird verurteilt, denn der Künstler hat eine Diana aus dem Altertum zu einer Theologie umgebildet. Die klassischen Werke des späten Donatello und des Verocchio werden kaum beachtet. Erst Sansovino wird wieder erwähnt. Er besitzt zwar noch nicht die „Kenntnis des Schönen“, aber er hat schon die „Einheit der Ausarbeitung“, die dieser vorausgeht, und von Hagedorn wird der Faltenwurf seiner Figuren gelobt[26]. Michelangelo erscheint als der größte italienische Bildhauer — soweit eben ein Bildhauer nach der Antike überhaupt groß sein kann. Mengs vergleicht seine Bedeutung für die Plastik mit der Bedeutung von Raffael, Correggio und Tizian für die Malerei und rechnet ihn zu den Künstlern, durch die erst „Geschmack in die Kunst“ kam[27]. Doch schränkt er sein Urteil dadurch ein, daß seine Werke zwar „eine Art Wahl und Größe“ hatten, „aber nicht schön genug an sich“ waren, um Raphael den sicheren Weg zur Kunst zu zeigen[28]. Winckelmann beurteilt den Plastiker Michelangelo ähnlich wie den Maler. Er nennt ihn eine einsame Größe, denn es fehlen andere Künstler, die sich mit dem Plastiker an künstlerischer Bedeutung vergleichen könnten. Er rühmt sein tiefes Wissen, seinen großen Verstand — aber es ist ihm unsympatisch, daß der Große sich nicht darauf beschränkte, die Alten nachzuahmen, daß sein Feuergeist zu stürmisch war, um „zärtliche Empfindungen“, „liebliche Grazie“ zu bilden[29]. Selbst der vorsichtig urteilende Hagedorn hält es für einen „traurigen Vorzug, durch Auf-

---

25. Winckelmann, Abhandlung von d. Fähigk. d. Empfindg. des Schönen in d. Kunst Werke II, 390. —

26. Winckelmann, Gesch. d. Kunst d. Altertums. Werke V, 224; Hagedorn, Betrachtungen üb. d. Mahlerei, Bd. I, 232. —

27. Mengs, Gedanken üb. d. Schönheit, S. 30. —

28. Mengs, Gedanken üb. d. Schönheit, S. 38. —

29. Winckelmann: Von der Grazie in Werken der Kunst. Werke I, 264. —

deckung der Muskeln gelehrter zu scheinen, wenn es mit Aufopferung der gefälligsten Natur geschiehet“[30]. Wenn Lessing in seinem Reisetagebuch die besten Plastiken in der Peterskirche aufzählt, so nennt er Werke von Fiammingo, le Gros und Algardi, aber er schweigt über die Pietà des Michelangelo, wie denn Michelangelo überhaupt in dem Tagebuch mit keiner Silbe erwähnt wird[31]. Man meint, daß mit Michelangelo die Verderbnis in der Bildhauerkunst beginne[32]. Da seine Schüler ihn in Kenntnissen nicht erreichen, so empfindet man bei ihnen den Mangel an Grazie noch mehr. Seinen Höhepunkt aber erreicht der Verfall erst in Bernini. In ihm sieht man den großen Kunstverderber, dessen illusionistische Wiedergabe aller Zufälligkeiten, dessen Maßlosigkeit im Ausdruck verabscheuungswürdig ist[33]. Widerspricht sein barocker Stil doch am meisten dem Streben der Zeit nach Einfachheit und Schlichtheit. Sein Jugendwerk „Apollo und Daphne“ (das an den späteren Rokokostil erinnert) schien zwar seine Entwicklung zu einem großen Künstler zu versprechen[34], aber in späteren Werken muß man erkennen, daß er sich ganz vom Studium der Antike abwendet und sich völlig der Nachahmung der „gemeinen Natur“ ergibt. „Bernini ergriff eben den Weg, welcher jenen [Michelangelo] wie in unwegsame Orte und zu steilen Klippen brachte, und diesen hingegen in Sümpfe und Lachen verführete: denn er suchte Formen, aus der niedrigsten Natur genommen, gleichsam durch das Uebertriebene zu veredlen, und seine Figuren sind wie der

---

30. Hagedorn, Betrachtungen üb. d. Mahlerei, Bd. II, 77. —

31. Lessing, Tageb. d. ital. Reise. Werke XXV, 173. —

32. Vgl. dazu: Winckelmanns Beschreibung der Mediceergräber: „Um diese (Wissenschaft) allenthalben zu zeigen, wurde er übertrieben. Seine liegenden Statuen auf den Grabmalen in der Großherzogl. Capelle zu St. Lorenzo in Florenz haben eine so ungewöhnliche Lage, daß das Leben sich Gewalt anthun müßte, sich also liegend zu erhalten, und eben durch diese erkünstelte Lage ist er aus dem Wohlstande der Natur und des Orts, für welchen er arbeitete, gegangen“. Von der Grazie, Werke I, 264 f. —

33. Vgl. Wilh. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker I, 68. —

34. Winckelmann, Von der Grazie. Werke I, 265; auch Hagedorn, Betrachtungen I, 142. —

zu plötzlichem Glücke gelangete Pöbel“[35]. Daß er nicht, wie die Alten, die schönsten Teile verschiedener Modelle zu einer Statue zusammenfügt, sondern „sich einbildete, ein bestimmtes Theil oder Glied reime sich zu keinem andern Körper, als dem es eigen ist,“[36] wird ihm nicht verziehen. „Giuseppe Arpino, Bernini und Borromini verließen in der Malerey, Bildhauerey und Baukunst die Natur und das Alterthum“, das ist der schwerste Vorwurf, den Winckelmann erheben kann[37]. Berninis Verderbtheit wirkt nach auf die Plastik der ganzen folgenden Zeit, nur sein Schüler Algardi erhält für seine Kinderdarstellungen ein bedingtes Lob. Selbst jetzt — zu der Zeit Winckelmanns und Lessings — hat sich die Kunst noch nicht wieder von seinem Einfluß erholt.

d) Stellung zur italienischen Architektur.

Für italienische Architektur fehlt dieser Zeit der Sinn fast ganz. Man geht daran vorbei wie ein gleichgültiger Beschauer, der mit anderen Dingen beschäftigt ist und weder Zeit noch Interesse hat, sich in ihre Schönheiten zu vertiefen. Von Winckelmann darf man getrost behaupten, daß er für die Baukunst wenig Sinn hatte, sagt sein Biograph Justi[38]. Lessing blieb dies Gebiet ganz verschlossen[39]. Hagedorn hat Italien nie gesehen, er scheidet also als Beurteiler völlig aus. Natürlich urteilt man wieder nach den Werken der Alten, und wieder ist es nur die Renaissance, die einen Vergleich allenfalls aushalten kann. Die Herbheit der romanischen Wucht, die Auflösung

35. Winckelmann, Abhandlg. v. d. Fähigkeit der Empfindung des Schönen. Werke IV, 43 f.

36. Winckelmann, Vorläufige Abhandl. von der Kunst der Zeichnung der alten Völker. Werke VII, 84. —

37. Winckelmann, Gesch. d. Kunst d. Altertums. Werke VI, 145. —

38. Justi, Winckelmann I, 376. —

39. Wenn Lessing über Architektur spricht, gibt er gewöhnlich nur Auszüge aus Winckelmanns Werken. In dem Tagebuch der ital. Reise sind Bauwerke nur selten erwähnt, und auch dann noch oft nur aufgezählt. Allerdings darf man nicht vergessen, daß Lessing die Reise nach Italien unter unglücklichen äußeren Umständen machte u. sie dadurch bei weitem nicht seine Erwartungen erfüllte. —

des gotischen Konstruktivismus existieren für diese Zeit nicht. Lessing berichtet zwar im Tagebuch seiner italienischen Reise, daß er den Dom zu Parma gesehen habe, doch fügt er sofort hinzu: „wegen der Gemälde des Correggio“[40]. Es ist, als ob er jeden Gedanken daran abwehren wollte, daß er diesen romanischen Bau um seiner selbst willen besucht habe. Das Baptisterium, das er doch sehen und — nach unserem Geschmack — bewundern mußte, erwähnt er mit keinem Wort. Für die Gotik findet er nur harte Worte. Diese Bauart ist für ihn: „Ungeheure Massen von Stein, ohne Geschmack, oder wenigstens in einem sehr kleinen Geschmacke aufgetürmt“[41]. Aehnlich urteilt Winckelmann; daß die Mailänder ihren Dom der Kirche von S. Peter in Rom vorziehen, kann er sich nur dadurch erklären, daß sie eben nichts besseres gesehen haben[42].

Für das 16. Jahrhundert ist einiges Interesse vorhanden, und Rückkehr zum Cinquecento, meint man, könnte den fortschreitenden Verfall der Kunst vielleicht aufhalten. St. Peter und Palladio — das sind zwei anerkannte Größen. Die Kirche von St. Peter ist „der Inbegriff des Schönen in der Baukunst“. Winckelmann findet selbst für die Verlängerung des Zentralbaues in ein griechisches Kreuz, welche die Reinheit des ursprünglichen Grundrisses stört, eine geschichtliche Begründung, die ihn darüber tröstet: haben doch schon, wie er fälschlich annimmt, Michelangelo und sein Liebling Raffael diesen Grundriß geplant. Palladio verdankt man die Häuser in Venedig, welche die Lagunenstadt über Neapel und Florenz weit hinausheben, denn Florenz besitzt nach Winckelmann überhaupt nur ein einziges kleines Haus, das schön heißen kann[43].

---

40. Lessing, Italienische Reise, Werke XXV, 173. Die Kuppel des Domes von Parma ist von Correggio ausgemalt. —

41. Lessing, Vermischte Anmerkungen u. Nachrichten. Alte deutsche Baukunst. Werke XVIII, 121. —

42. Winckelmann, Abhandl. von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst. Werke II, 390. —

43. Winckelmann, Abhandl. von d. Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst. Werke II, 411. Da Winckelmann dies einzige schöne Haus das Wahrzeichen von Florenz nennt, so wird vielleicht Jl Bigallo gemeint sein, dessen fein abgewogene einfache Gliederung ihn gewinnen mußte. —

„Gebäude und öffentliche Werke, die von langer Dauer seyn sollen, erfordern Verzierungen, die eine längere Periode als Kleidertrachten haben, das ist, entweder solche, die sich viele Jahrhunderte hindurch in Ansehen erhalten haben und bleiben werden, oder solche, die nach den Regeln, oder nach dem Geschmacke des Alterthums gearbeitet worden“[44]. Damit ist dem Barock das Urteil gesprochen, denn daß auch die Künstler dieser Zeit die Antike als Vorbild ansahen, ist Winckelmann bei seiner ganz anderen Auffassung von Griechentum ein völlig fremder Gedanke. Schon Michelangelo, „dessen fruchtbare Erfindung sich in der Sparsamkeit, und in der Nachahmung der Alten nicht einschränken konnte, fing an in den Zierrathen auszuschweifen“[45]. Doch wie wurde es erst unter seinen Nachfolgern! Lessing lernt in Turin Werke des Guarini und Juvara kennen, den Palazzo Carignano, die Superga. Lebhaft entrüstet er sich über Guarini, diesen „Feind der graden Linie“: „seine Außenseiten sind geschlängelt, die Einfassung der Fenster grotesk, und selbst die Stufen der Treppen sind ein Absatz konkav, und ein andrer konvex ausgeschnitten; man sehe nur den Palast des Prinzen von Carignan“[46]. Bei der Superga stört ihn offenbar die Höhe der Kuppel, die Fassade scheint ihm viel zu schmal. Für Winckelmann ist Borromini der große Verderber der Kunst, er gesellt sich als dritter Arpino und Bernini zu, welche die Natur und das Altertum verließen[47]. Seitdem hat sich die Verderbnis der Baukunst über alle Länder ausgebreitet, die schlichten, geraden Linien haben Schnörkeln, Muscheln und ähnlichen Zierraten Platz gemacht, und pessimistisch schließt Winckelmann, daß eine Besserung wohl nicht so bald eintreten würde, da man sich immer weiter von der Ernsthaftigkeit der Griechen entferne.

---

44. Winckelmann, Gedanken üb. d. Nachahmung der griech. Werke. Werke I, 204. —

45. Winckelmann, Anmerkungen üb. d. Baukunst der Alten. Werke I, 425. —

46. Lessing, Italienische Reise. Werke XXV, 169. —

47. Winckelmann, Gesch. d. Kunst des Altertums. Werke VI, 145.

Zusammenfassung.

Es möge erlaubt sein, zum Schluß einen zusammenfassenden Ueberblick über die Stellung zur italienischen Kunst in den Epochen von Winckelmann bis zur Romantik zu geben.

Jede Zeit sieht die italienische Kunst anders, wertet ihre einzelnen Epochen verschieden, je nachdem sie ihr eigenes Lebensgefühl in sie hineinlegen kann. Nach apollinischer Gelassenheit, nach Ruhe in seliger Schönheit verlangen Winckelmann und seine Zeitgenossen und finden ihr Ideal verkörpert (wenn auch nicht restlos verkörpert) in den Kunstwerken der Hochrenaissance. Nur das Schöne in seiner Vollkommenheit, nur die harmonische Ausgeglichenheit kann das Auge befriedigen. Die Plastik wird ihrer Natur nach der Forderung nach dem abgeschlossenen Ruhen in sich am tiefsten gerecht, aber da die italienischen Statuen den Vergleich mit der Antike und ihrer idealen Lösung des Schönheitsproblems nicht aushalten können, so wird die plastisch gerichtete Malerei am höchsten gestellt, und Raffaels Werke sind ihr vollkommenster Ausdruck. Der Triumpf der schönen Form über den Stoff wird gefeiert, und hinter dem Kunstwerk tritt der Künstler zurück.

Die Haltung der Sturm- und Drangzeit bedeutet eine Abkehr von dieser Betrachtungsweise. Man sucht nach Menschen, die ebenso die engenden Fesseln sprengen, wie man selbst est tat; nach Menschen, die in dionysischem Rausch ihre Werke schaffen, und als schlimmsten Zwang empfindet man den Canon einer allgemein gültigen Regel. Nicht mehr das Kunstwerk, abgelöst von der Persönlichkeit dessen, der es schuf, findet das tiefste Interesse, sondern der Künstler als Mensch, der Ringende und stolzen Sieg Erlebende. Da das Kunstwerk Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit

ist, so gibt es keine einmalige und endgültige Lösung des Kunstproblemes, sondern jede Zeit, jedes Land, ja jeder Schaffende muß eine eigene Lösung finden, die nur hier und jetzt den Anspruch auf höchste Vollkommenheit erheben darf. Daher wird die Forderung nach dem Idealschönen verdrängt von der Forderung nach dem Charakteristischen. Das eigene neue Lebensgefühl findet man in den Künstlerpersönlichkeiten der Hochrenaissance wieder, und neben Raffael treten Michelangelo, der Gewaltige, und Tizian, dessen lebensprühende Farbenfreudigkeit ein tiefes Verständnis findet. Das Interesse wendet sich auch bei der italienischen Kunst dem Stoff zu.

Auf den Sturm und Drang folgt die Klassik und schafft eine Synthese zwischen den Anschauungen der früheren Epochen, im ganzen doch die Theorien Winckelmanns fortsetzend. Wieder wird die in sich ruhende apollinische Gelassenheit Ausdruck höchster Schönheit, wieder gibt es ein Ideal, das im Griechentum entstand was diesem Ideal nahekommt, kann Anspruch auf Vollkommenheit und in der Hochrenaissance seine Wiedergeburt erlebte, und nur erheben. Aber während für Winckelmann die italienische Kunst nur Wert hat, soweit sie die Antike nachahmt, erkennt die Klassik ihren Eigenwert. — Die plastische Reinheit der Form wird als notwendige Gestaltung des Stoffes gedeutet. Daß künstlerische Probleme zu überwinden sind, wird nicht geleugnet, aber ein Kunstwerk ist erst vollendet, wenn es nichts von dem Ringen des Künstlers sehen läßt, wenn es wirkt wie ein naturgewachsener Organismus, wenn es durch sein Dasein und So-Sein den Beschauer erhebt zu reiner Humanität. Kein Künstler schuf Gemälde von so vollendeter Schönheit wie Raffael, und wie zu Winckelmanns Zeiten stehen seine Kunstwerke hoch über denen aller anderen Meister.

Ist in den eben behandelten Epochen das Verbindende eine heidnische Grundgesinnung, so erhebt die Romantik wieder das Christentum zur Weltanschauung. Christliche Frömmigkeit fragt nach den Werken des Menschen, der das Kunstwerk erschuf, fragt nach dem Inhalt der Darstellung und läßt die Form in ihrer Betrachtung zurücktreten. Die Romantik beschäftigt sich mit der Persönlichkeit des Künstlers eingehender als mit seinem Werk,

aber während die Sturm- und Drangzeit intuitiv das Wesen des Künstlers in der ihr verwandtesten Epoche ahnte, trotzdem die Gestalt des Kunstwerks ihm oft zu widersprechen schien, verlegt die Romantik den stofflichen Gehalt in das Wesen des Künstlers und leitet dann aus diesem so gefundenen Wesen wiederum das Kunstwerk ab. So sieht die Romantik in der Renaissance weder die geläuterte Form des Kunstwerks noch die lebensvolle, lebensfreudige und weltbejahende Persönlichkeit des Künstlers, sondern überträgt diese am Stoff des Kunstwerks gewonnene Vorstellung christlicher Gesinnung auf den Künstler, um aus dessen Persönlichkeit als natürliche Folge wieder das religiöse Kunstwerk abzuleiten. Diese zugleich stark gedanken- und gefühlsbetonte Art der Kunstbetrachtung erfaßt zwar nicht die Hochrenaissance in ihrem eigentlichen Wesen, aber führt zu einer Entdeckung der Vor- und Frührenaissance (als Eigenwert!), die weit über die Anfänge während der Klassik hinausführt.

Lebenslauf.

Ich, Maria Deetz, Tochter des Regierungs- und Medizinalrates e. R. Hofrat Dr. Eduard Deetz und seiner verstorbenen Frau Margarete, geb. Schoeneberg, evg. Konfession und preußischer Staatsangehörigkeit, wurde am 20. Februar 1905 zu Rostock in Mecklenburg geboren.

Ich besuchte die Schulen zu Arolsen (Reg.-Bz. Kassel), wo ich Ostern 1924 auf dem dortigen Realgymnasium das Abiturientenexamen bestand. Auf dem Oberlyceum in Kassel legte ich im Jahre darauf die staatliche Prüfung als Oberschullehrerin ab. Vom Sommer 1925 an widmete ich mich dem Studium der Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte. Im Sommersemester 1925 studierte ich in München, im Wintersemester 1925/26 in Freiburg, im Sommersemester 1926 bis zum Wintersemester 1926/27 in München, im Sommersemester 1927 in Marburg, im Wintersemester 1927/28 in München und vom Sommersemester 1928 an in Marburg. Das Rigorosum bestand ich am 27. Nov. 1929 und legte am 27. Juni 1930 die wissenschaftliche Prüfung für das höhere Lehramt ab. Ich habe vor, mich dem Schuldienst zu widmen.

Ich besuchte die Vorlesungen und Seminarübungen der Herren Professoren: v. Below, Borcherdt, Brecht, Elster, Günther, Haepke, Hamann, v. Hecker, Helm, Horst, Jantzen, Kehrer, v. Kraus, Maync, Oncken, v. Premerstein, Pinder, Ritter, Strich, Sütterlin, Witkop, Wölfflin und Wrede.

Allen meinen Lehrern spreche ich hier meinen Dank aus. Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Borcherdt, der mir die Anregung zu meiner Arbeit gab und mich aufs liebenswürdigste mit seinem Rat unterstützt hat, und Herrn Professor Maync, der mir in freundlichster Weise bei der Vollendung der Arbeit zur Seite gestanden hat.